

A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól

„Egyszer azt álmodtam, hogy jönnek a fűrészgépeikkel,
és nem tudom megakadályozni”
(Nádas Péter: *Valamennyi fény*)

Irodalom és fényképészet gyakorlatilag a technikai kép feltalálása óta párbeszédet folytat egymással – a kapcsolat első jelentősebb nyomaként a nemzetközi szakirodalom Edgar Allan Poe 1840-es, a dagerrotípiá bemutatását követő évben megjelentetett elismerő esszéjét tartja számon¹ –, a 19. század közepe óta pedig a szépirodalom és a fotográfia közti kereszteződéseknek, együttműködéseknek számtalan, nem ritkán a médiumkonkurenciát színre vivő változata jött létre. A fotográfia és a szépirodalom összefüggéseinek mélyrehatóbb kutatása a bölcsészettudományok viszonylag friss, néhány évtizedes történetre² visszatekintő fejleménye, amelyet – ahogyan azt Silke Horstkotte és Nancy Pedri 2008-ban megjegyezték³ – az általában értett kép-szöveg viszony kutatásoknak való kezdeti alárendeltsége, illetve ‘fiatalsága’ miatt a módszerek, fogalmak és kutatási tárgyak heterogenitása jellemez; napjainkra viszont az irodalom és a fényképészet kapcsolatformáinak több, bár nem kétségbevonhatatlan taxonómiáját⁴ is kidolgozták. Ezek a klasszifikációk lényegében véve azokra a tényleges és rejtett médiumköziség-formákra vezethetők vissza, amelyeket az intermedialitás-elméletek rendszerint megkülönböztetnek egymástól: tényleges intermedialitásról beszélhetünk, ha

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. – A szerk.

¹ Lásd például Marsha Bryant gyakran idézett kijelentését: „Az irodalom és a fényképészet átjárják egymás határait, amióta csak Edgar Allan Poe az 1840-es esszéiben elismerően nyilatkozott a dagerrotípiá feltalálásáról.” BRYANT, MARSHA: Introduction. = *Phototextuality. Reading Photographs and Literature*. Ed. MARSHA BRYANT. London, Associated University Press, 1996, 11. (Saját ford. – M. O.) POE, EDGAR ALLAN: *The Daguerreotype* című esszéjét lásd: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400008_POE_ALEX-WEEKLY_1840-01-15.pdf

² Lásd a már említett, Marsha Bryant által szerkesztett kötetet. Továbbá lásd még: HUNTER, JEFFERSON: *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.; KOPPEN, ERWIN: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart, Metzler, 1987.; GARRETT-PETTS, F. – LAWRENCE, DONALD (Eds.): *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions*. Edmonton, University of Alberta Press, 2000.; HUGHES, ALEX – NOBLE, ANDREA (Eds.): *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque. University of New Mexico Press, 2003.; CUNNINGHAM, DAVID – FISHER, ANDREW – MAYS, SAS (Eds.): *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Newcastle, Cambridge Scholars, 2008.

³ HORSTKOTTE, SILKE – PEDRI, NANCY: Introduction: Photographic Interventions. = *Poetics Today*, 2008/1. 1–29., 7.

⁴ Lásd ehhez Jefferson Hunter idézett monográfiáját, ahol a „fotótextusok” több típusát különbözteti el. Az ún. fényképkönyvek tipológiájához lásd: ROTH, ANDREW (ed.): *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York, Distributed Art Publishers, 2001.

egy műalkotás két vagy több médium tulajdonképpeni, 'valóságos' kombinációjából épül fel, rejtett intermedialitásról pedig akkor, ha az egyik médium csak burkoltan foglalja magába a másikat (utal a másikra).⁵ Ennek mintájára különíthetjük el a fotográfia és az irodalom közti kapcsolatformák tényleges vagy nyílt, és rejtett vagy burkolt formáit. Tényleges vagy nyílt irodalmi szöveg és fotográfia közti intermediális összefüggésnek nevezhetjük azokat az eseteket, ahol a szöveg mellett a fotográfia is materiális jelenléttel bír (például kiváló minőségű kiállítás-képként egy múzeumban, galériában vagy reprodukcióként egy könyvben). A teljesség igénye nélkül sorakoztatva fel néhány jellegzetes vonatkozó példát: az irodalmi szöveget fényképek övezik a könyvborítón vagy a fülszövegen (ahol rendszerint szerzői portrék jelennek meg); a főszövegben fotográfiák szerepelnek, amelyek gyakran az illusztráció szerepét töltik be – persze korántsem lényegtelen, pontosan hova és hogyan helyezik el az adott fényképet, amint az sem, hogy dokumentarista vagy absztrakt képről, a szerző saját készítésű fotográfiájáról, családi albumból vagy a sajtó- és művészettörténet archívumaiból származó képről van-e szó, kíséri-e kontrasztív vagy explikatív jellegű képaláírás, stb.; az irodalmi szöveg és a fénykép már-már szétválaszthatatlan összeforrottságban jelenik meg együtt, mint például az ún. ikonotextusok⁶ (például fotómontázsok), vagy a „fotótextusok”⁷, egyes fényképkönyvek esetében; a verbális szöveg – akár tömör képaláírás vagy cím formájában – egyféle értelmezői kommentárként társul a fotográfiához egy galéria vagy egy kötet kontextusában; napjaink webkettes média-kultúrája pedig számolatlanul ontja irodalmi szöveg és fénykép tényleges intermedialis összekapcsolásának újabb, a kortárs felhasználó-tartalomkészítő [*prosumer*] által készített példáit, így irodalmi szövegekből vett részletek vezetik fel és magyarázzák, keretezik a felhasználó-tartalomkészítő saját fotóit, nem ritkán felstilizálva azokat, (jellemzően) mások műveiből okos telefonnal kifényképezett töredékek jelennek meg képi posztként a közösségi média felületein, stb. A fotográfia és az irodalom közti médiumközi kapcsolatformák rejtett vagy burkolt formái közé sorolhatjuk a fiktív vagy valóságosan is létező fotográfiák irodalmi

⁵ Vö. WERNER, WOLF: Intermedialität. = ANSGAR NÜNNING (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Metzler, 1998, 296–7. és O. RAJEWSKY, IRINA: *Intermedialität*. Tübingen, Francke Verlag, 2002.

⁶ Alain Montandon kifejezése. Ikonotextus alatt olyan kompozit formát ért, amelyben az írott nyelv és a vizuális művészet egymástól elválaszthatatlan egységben jelenik meg. Vö. MONTANDON, ALAIN (Ed.): *Iconotextes*. Paris, Ophrys, 1990.

⁷ Marsha Bryant meghatározása szerint a „fotótextus” „fényképekből és szavakból összeállított” könyv. BRYANT: *I. m.*, 11. Marina Spunta ennél szűkebb jelentésű meghatározást alkalmaz, szerinte a „fotótextus” „a fényképkönyvek olyan speciális változata, ami a szavak és a fényképek közti szoros viszonyra épül, és amelyben a szavak és a fényképek megközelítőleg ugyanannyira fontosak.” SPUNTA, MARINA: *Fossati's and Messori's Vision of Landscape*. = ALÙ, GIORGIA – PEDRI, NANCY (Eds.): *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2015, 70–97., 95. Saját ford. – M. O.

leírásait, ekphrasziszait, valamint a fotográfia megjelenésének és elterjedésének az irodalmi realizmusra tett hatását.⁸

Könnyen belátható, hogy az irodalom és a fotográfia közti médiumközi kapcsolatok esetén ritkán kiegyenlített, 'jótestvéri' a két művészeti ág viszonya; ez különösen szembetűnő, ha a kérdéskört a tényleges vagy nyílt, könyv alakban megjelentetett irodalom/fotográfia-összedolgozások vizsgálatára szűkítjük le. Ha klasszikus szerkezetű – olykor, például a *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* című összefoglaló munka összeállítói által fényképkönyvként emlegetett – fényképalbumról van szó, ahol az egy vagy több fényképész által jegyzett fotográfiákhoz legfeljebb képaláírások vagy képcímek, dátumok, esetleg egy – akár kiadói kérésre – írt írói elő- vagy utószó társul, a jelentésadás folyamatát kitüntetetten a technikai kép(ek sorozata), kisebb mértékben a kép/szöveg összjátéka fogja vezérelni, azaz a szavak alárendelődnek a képeknek (lásd például Robert Frank: *Az amerikaiak*, Jack Kerouac bevezetőjével⁹). Ha egy irodalmi szöveget törnek meg rendre-rendre, ugyanakkor összességében mégis alulreprezentált módon fotográfiák, a szavak kerülnek fölérendelt, az értelmezést irányító szerepbe, amelyhez képest a fotók gyakran mindössze szemléltető, alátámasztó, azaz illusztratív funkciót töltenek be (lásd például Nádas Péter: *Évkönyv*¹⁰). Ám még az itt említett két, sarkos, a fotográfia és az irodalom közti átjárások teljes spektrumát a legkevésbé sem fedő példa esetében is átrendeződhetnek, kisebb-nagyobb mértékben módosulhatnak a médiumok közti alá-fölérendeltségi viszonyok annak függvényében, hogy a befogadó olvasó-nézői vagy néző-olvasói attitűdöt vesz-e fel, melynek eredményeként a szavakra vagy inkább a képekre fordít intenzívebb figyelmet.¹¹ Mivel az intermedialitás észlelése és értelmezése „alapvetően pragmatikus folyamat”,¹² amelyet a befogadó működtet, a médiumközi viszonyba helyeződések detektálásakor és boncolgatásakor a szöveg és a kép közti diszkurzív-mediális elcsúszások, meg nem felelések észrevételezése, vagy az egyik vagy másik médium/kód/intézményes és kulturális hagyomány iránti elköteleződés éppúgy érvényre juthat, az interpretáció vezérelveként előtérbe kerülhet, mint a szöveg és a kép közti 'problémátlan' együttműködést és egymásnak megfelelést, akadálytalan egymásba oldódást feltételező, különbségekre nem igazán tekintettel levő értelmezői folyamat.

⁸ Ehhez lásd ARMSTRONG, NANCY: *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

⁹ FRANK, ROBERT: *The Americans*. New York, Grove Press, 1959. A Kerouac által írt Bevezető szövegét lásd: http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf

¹⁰ NÁDAS PÉTER: *Évkönyv*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.

¹¹ Ezeket a befogadói attitűdöket természetesen ugyanaz a személy is felveheti.

¹² SZ. MOLNÁR SZILVIA: *Narancsgép. Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*. Budapest, Ráció Kiadó, 2004, 53.

Az ún. fényképkönyveknek (angolul *photographic book*, újabban *photobook*, németül *Fotobuch*, franciául *livre photo*) több elgondolása és típusa ismeretes,¹³ közös jellegzetességük azonban, hogy a „fotótextualitáson”, azaz fényképek és jellemzően egy irodalmi szöveg (vagy legalábbis szavak) egymás mellé helyezésén alapulnak, habár a képek és a szövegek szerepeltetési arányai az egyes változatokban igencsak eltérőek lehetnek: így például fényképkönyvnek tartják az olyan fotóalbumokat, ahol a képek minden szöveges kíséret nélkül, pusztán lakonikus címekkel felruházva sorjáznak, rendszerint narratív képsorozattá állva össze, de szintúgy fényképkönyvnek minősül, ha azonos vagy más-más személy által készített, egymással összefüggő fotókat és (irodalmi) szövegeket adnak közre egy kötetben. Ralph Prins szerint „[a] fényképkönyv [*photobook*] a szoborhoz, a színdarabhoz vagy a filmhez hasonlóan autonóm művészeti forma. A fényképek elveszítik ‘önmagukban álló’ dolgokként való fotografikus létüket, és a nyomdafestékbe fordítva egy könyvnek nevezett drámai esemény részei lesznek.”¹⁴ Miként a fényképkönyvek történetét, pontosabban a fotográfia fényképkönyvekből kirajzolódó történetét három kötetben, bár korántsem hézagtalanul összefoglaló Martin Parr és Gerry Badger megjegyzi, a fényképkönyveknek elsősorban művészi céllal kell rendelkezniük; definíciójuk szerint „[a] fényképkönyv [*photobook*] olyan – szöveget is tartalmazó vagy szöveg nélküli – könyv, ahol a mű elsődleges üzenetét a fotográfiák hordozzák. A könyv szerzője fényképész, vagy pedig a könyv egy vagy akár több fényképész valaki más által szerkesztett és sorozatba rendezett munkáját adja közre.”¹⁵ A szerzőpáros tehát a *The Photobook: A History* című könyvtörténelgiájuk első kötetében professzionális készítésű, artistikus célzatú és a fényképek ‘túlsúlyára’, fölényére támaszkodó köteteket tart fényképkönyveknek, viszont meghatározásukat már az első kötetben sem alkalmazza mindvégig következetesen.¹⁶ A fényképkönyv-formátum (és a fotográfia) népszerűsítése mellett a válogatás és kanonizálás szándékával is készített könyvsorozatuk¹⁷ ugyan-

¹³ Lásd ehhez a már idézett *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* című kiadványt. Az ebben szereplő tipológia összegzéséhez lásd Kiss, Noémi: *Fekete-fehér fény* (Biográfia és fotográfia Nádas Péter *Valamennyi fény* című munkájában). = Uő: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek. Szépmesterségek Alapítvány, 2011, 41–69. Különösen: 47–8.

¹⁴ Prins-t idézi SHANNON, ELIZABETH: *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*. = *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 2010, 55–62., 57. Online: <https://www.st-andrews.ac.uk/media/school-of-art-history/pdfs/journalofahandms/riseofphotobook.pdf>. (Saját ford. – M. O.)

¹⁵ PARR, MARTIN – BADGER, GERRY: *I. m.*, 6. (Saját ford. – M. O.)

¹⁶ Az utókor művészetként ismerhet (fel) olyan kiadványokat, amelyek keletkezésük idején más, például tudományos (orvosi, szociológiai, stb.) céllal jöttek létre. A szerzőpáros a következőt jegyzi meg KILLIAN, HANS DR.: *Facies Dolorosa* (1938) című kötete kapcsán: „Bár ennek létrejöttét egyszerűen csak egy orvos vágya indokolta, aki betegek tüneteit akarta rögzíteni, a könyv mégis átlépett a tudományból a művészetbe.” PARR, MARTIN – BADGER, GERRY: *The Photobook: A History. Volume I*. London, Phaidon Press, 2004, 137. (Saját ford. – M. O.)

¹⁷ Érdemes megjegyezni, hogy a *The Photobook: A History* szerzői nem kezelik kiemelt kérdésként fényképészet és szépirodalom együttműködéseit, egymásra hatásait.

akkor a talált tárgyakból összeállított fotóalbumokat is beemeli a kötetek anyagai közé, ez a leginkább vitatható módon a harmadik, a második világháború utáni fejleményeket összegző kötetben¹⁸ következik be: a *The Photobook: A History* harmadik kötetében ugyanis szerepel Arianna Arcara és Luca Santesi *Found Photos in Detroit* (2012) című, Detroit lepusztult utcáiról és felszámolt rendőrségi archívumokból gyűjtött, gyenge minőségű, hétköznapi fényképeket és szövegtöredékeket tartalmazó fényképkönyve – amelyet egyébként a professzionális Cesura kiadó jelentetett meg –, valamint Joachim Schmid *Other People's Photographs* (2008–2011) című, 96 könyvből álló sorozata,¹⁹ amely fotómegosztó weboldalakról, például a Flickr-ről összegyűjtött, amatőrök által készített fényképek tematikus elrendezéséből (pl. *Size Matters, Sex, Self, Red*, stb.) áll, az egyes köteteket pedig a Blurb nevű e-kiadótól lehet megrendelni nyomtatott könyvként.

Martin Parr és Gerry Badger egyenlőségjelet tesz a *photobook* és a jóval tágabb jelentésű *photographic book*²⁰ közé – az előbbi kifejezést az utóbbiból származtatják –, Elizabeth Shannon viszont a *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century* című cikkében Parr és Badger fentiekben idézett fényképkönyv-meghatározását „zavarba ejtőnek és ellentmondásosnak”²¹ tartja, és arra figyelmeztet, hogy sem a *photobook* elnevezést, sem a kifejezéssel jelölhető könyveket vagy kánonjukat nem övezi szakmai konszenzus. A konszenzus létrejöttét nemcsak a kutatási téma újdonsága, hanem feltehetően az is megnehezíti, hogy napjainkban a fényképkönyv, pontosabban ennek egyik hétköznapivá vált gyakorlata ugyancsak kedvelt lett az amatőr fotósok körében: az Apple 2002-ben piacra dobott iPhoto szoftvere (2015-től a Photos nevű alkalmazása) például bárki számára lehetővé teszi, hogy fotóiból – képaláírásokat, szövegeket is tartalmazó – fényképkönyvet szerkesszen, majd megvásárolja annak nyomtatott (POD; print on demand) változatát. „A digitális technológia mindenki számára elérhetővé tette a fényképkönyvkiadást, és úgy tűnik, mindenki fényképkönyvet készít”²² – jegyezte meg Gerry Badger 2015-ben. Azaz a 21. század legújabb típusú *photobook*jait kortárs felhasználó-tartalomkészítők állítják össze a „csináld magad!” jegyében, privát fotóikból, ami hosszabb távon akár a fényképkönyvek ‘elcsaládialbumosodását’ is okozhatja. Lehetséges, hogy hosszabb idő múltán az amatőr *prosumerek*

¹⁸ PARR, MARTIN – BADGER, GERRY: *The Photobook: A History. Volume III*. London, Phaidon Press, 2014.

¹⁹ Ennek tömör leírását lásd: <https://schmid.wordpress.com/works/2008%E2%80%932011-other-people%E2%80%99s-photographs/>

²⁰ A „photographic book”-ot szintén fényképkönyvként lehet magyarul visszaadni, a kifejezés azonban bármilyen, fényképeket is tartalmazó könyv megnevezésére szolgál (vagyis például fotóalbumokat, fényképekkel illusztrált könyveket egyaránt jelölhet). A kifejezés tehát nem csak azokat az albumjellegű kiadványokat fedi, amelyekre a szerzőpáros lényegében véve leszűkíti a „fényképkönyv” jelentését. Vö. PARR, MARTIN – BADGER, GERRY: *The Photobook: A History. Volume I*, i. m., 5.

²¹ SHANNON, ELIZABETH: I. m., 57.

²² BADGER, GERRY: Why Photobooks Are Important. = *Zum. Revista de fotografia*, 2015. augusztus 31. <https://revistazum.com.br/en/revista-zum-8/fotolivros/> (Saját ford. – M. O.)

fényképkönyvei közül néhány ki fog emelkedni és komoly esztétikai rangot nyer majd el, egyelőre azonban úgy tűnik, hogy a vonatkozó szakirodalom a szerkesztett, gondosan megtervezett, nívósan tördelt, színvonalasan nyomtatott, és jellemzően professzionális fényképészek (valamint írók) alkotásait közreadó kiadványokat ismeri el értékelendő és értékes fényképkönyvként.

Közismert, hogy a fényképészet története csaknem a fotográfia feltalálása óta összefonódott a könyv médiumával; az első fényképkönyveknek tartható művek már az 1840-es években létrejöttek különböző technológiákkal: a *The Photobook: A History* az elsők között Anna Atkins *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) és William Henry Fox Talbot *A természet írónja / A természet ceruzája (The Pencil of Nature, 1844–1846)* című műveit említi. Talbot szövegekkel kísérte a hat füzetben publikált, huszonnégy eredeti kalotíp felvételt tartalmazó sorozatát, az első rész bevezetőjében eljárásának történetét is bemutatva; jegyzeteket, bizonyos értelemben verbális illusztrációkat társított a főszerepbe állított fotográfiákhoz, amelyekben a képek készítésének technikai részleteiről, körülményeiről, helyszínéről számolt be. Szépirodalom és fotográfia szoros összetársulásának, interakciójának első ismert példája azonban a Julia Margaret Cameron által Alfred Tennyson *Király-idillek*jeihez (*Idylls of the King*) 1874-ben készített fényképsorozat. A könyvet 1875-ben adták ki,²³ Parr és Badger szerint ez nyitotta meg az utat a '20-as, '30-as évek modernista, avantgárd fotográfia (és irodalom) kísérletezései – így például Man Ray²⁴ vagy Moholy-Nagy László alkotásai – előtt. Az egyre megbízhatóbb minőségű képmásolatokat tömegesen reprodukálni képes nyomdatechnika fejlődésének, nem utolsósorban pedig a fotográfia művészetként történő elismerésének köszönhetően a fényképkönyvek egyre inkább elterjedtek, bár igazán népszerűvé és meghatározóvá a 20. század második felében váltak. A könyvformátum az egyik leghatékonyabb eszköz arra, hogy a fotográfus egy (időszaki) kiállítás közönségénél szélesebb körben ismertesse meg munkásságát, valamint e formátum archiváló funkciója sem elhanyagolható.²⁵ François Brunet szerint a 20. század második felében „a fényképkönyv [*photo-book*] a »komoly« fényképész legmegfelelőbb és leginkább vágyott kifejezési lehetősége lett, ami számos kiemelkedő esetben egy »komoly« író hozzájárulását foglalta magába,”²⁶ a Parr – Badger szerzőpáros pedig a fényképkönyvet egyenesen az „irodalmi regény megfelelőjének”,²⁷ azaz a legrangosabb műfajnak nevezi a fényképeket (is) közlő könyvek között. Ahogyan a fentiekben érintőleges jelleggel láthattuk, a vonatkozó szakirodalomban a fényképkönyvek többféle felfogásával és meghatá-

²³ Vö.: <https://www.bl.uk/collection-items/tennysons-idylls-of-the-king-photographically-illustrated-by-julia-margaret-cameron>

²⁴ Vö. például RAY, MAN: *Photographs, 1920–1934, Paris*. Hartford, James Thrall Soby, 1934.

²⁵ SHANNON: *I. m.*, 56. Vö. még PARR, MARTIN – BADGER, GERRY: *I. m.*, 9.

²⁶ BRUNET, FRANÇOIS: *Photography and Literature*. London, Reaktion Books, 2009, 9. (Saját ford. – M. O.)

²⁷ PARR, MARTIN – BADGER, GERRY: *I. m.*, 7.

rozásával találkozhatunk, a szakirodalmi szövegekben fényképkönyvnek nevezett kiadványoknak ugyanakkor tulajdonképpen csak egy töredéke fonódik szorosán össze a szépirodalmi szövegekkel. Emiatt talán szerencsésebb volna a fotográfia és a szépirodalom tényleges és mély hibridizációját megvalósító könyvek csoportját külön kifejezéssel, szabatosabb fogalommal, jelesen az „irodalmi fényképkönyv”²⁸ szószerkezettel megneveznünk.

A fotográfia–irodalom interakció ilyen változata „nálunk még alig-alig létező alkotási mód.”²⁹ Viszonylag kevés, fényképész és író által közösen jegyzett kortárs magyar irodalmi fényképkönyv jelent meg,³⁰ és feltehetően a műfaj viszonylagos gyökértelensége és ismeretlensége is okozhatta azt, hogy a zsáner legprominensebb fényképész-író alkotója, Nádas Péter irodalmi fényképkönyveit, különösen az elsőt, a *Valamennyi fényt*³¹, jobbra meglepődve, tanácstalanul fogadta a kortárs kritika. Amint arra Bernád Ágoston Zénó³² és Kiss Noémi³³ is rámutat, a kötet megjelenését közvetlenül követő recepció értetlenségének egyik szimptomája a műfaji felcímkézéssel történő kísérletezés, dűlőre nem jutás volt: a kritikus szótárakban a fotóalbumtól a képeskönyvön, képes albumon és esszéköteten át a „meghatározhatatlan műfajú dologig”³⁴ bukkantak fel megnevezési, meghatározási kísérletek, s a többféle fotó-nyelv viszonyt színre vivő kötetrel kapcsolatban a korai recepció jellegzetes fogása volt, hogy a fotókat és szövegeket egymástól elválasztva értelmezte és értékelte.³⁵ (A későbbi, alaposabb tanulmányok többsége önleletrajzi narratívaként és szociológiai látásként ‘olvassa össze’ a képeket a szavakkal, nem utolsósorban pedig fényképkönyvként ragadja meg a kötetet.³⁶) Nádas második, *Saját halál*³⁷ című irodalmi fényképkönyvét – ahol a fotográfia és

²⁸ Eleni Papargyriou kifejezése. Vö. PAPARGYRIOU, ELENÍ: Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook. = PHILIP CARABOTT – YANNIS HAMILAKIS – ELENÍ PAPARGYRIOU (Eds.): *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*. Farnham – Burlington, Ashgate, 2015, 193–212.

²⁹ Kiss: I. m., 49.

³⁰ Néhány üdítő kivétel: BOUREL, BRUNO – PARTI NAGY LAJOS: *Fényrajzok*. Budapest, Magvető, 2001. ESTERHÁZY PÉTER – CZEIZEL BALÁZS: *Biztos kaland*. Budapest, Novotrade Rt., 1989. ESTERHÁZY PÉTER – SZEBENI ANDRÁS: *A vajszíni árnyalat*. 1988–. Budapest, Pelikán Kiadó, 1993. GINK KÁROLY – KUKORELLY ENDRE: *Budapest – Papírváros*. Budapest, Budapest Fővárosi Önkormányzat, 1994.

³¹ NÁDAS, PÉTER: *Valamennyi fény*. Budapest, Magvető, 1999.

³² Vö. még: „[T]alán első alkalommal fordult elő a magyar irodalom német nyelvű recepciója során, hogy a magyar mű idegen nyelvű fogadtatása ‘felülmúlta’ annak magyarországi befogadását.” Bernád Ágoston Zénó: Egy vadkörtefa a nukleáris biedermeier sötétjében. Nádas Péter *Valamennyi fény* című kötetének német és magyar nyelvű fogadtatásáról. = BERNÁTH ÁRPÁD – BOMBITZ ATTILA (Szerk.): *Miért olvassák a németek a magyarokat? Befogadás és műfordítás*. Szeged, Grimm Könyvkiadó, 2004, 75–100., 76.

³³ Kiss: I. m., 49.

³⁴ BÁN ZSÓFIA: Ex libris. = *Élet és Irodalom*, 2000/7., 13.

³⁵ A *Valamennyi fény* későbbi recepciójában már találni a képiségre és a nyelviségre egyaránt érzékenyen reflektáló írásokat. Lásd főként: SAJBÉLY MIHÁLY: *Intermediális randevűk a 19. században*. Pécs, Pro Pannonia, 2008.

³⁶ Vö: Kiss: I. m., 55–60.

³⁷ NÁDAS PÉTER: *Saját halál*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004.

a szépirodalom közti viszony mind esztétikai, mind akár kvantitatív értelemben véve mellérendelőnek nevezhető – megjelenésétől fogva komoly kritikai figyelem övezte, recepciója pedig mára igencsak szerteágazóvá vált,³⁸ a *Valamennyi fény* esetében már detektált, műfajjal kapcsolatos tanácstalanság azonban itt is fel-felbukkan. A *Valamennyi fény* fogadtatástörténetéhez képest pedig hangsúlyos különbség, hogy bár a kritikai szövegek rendszerint figyelmeznak a könyv kép-szöveg egymásmellettségére, valamint az együttolvasás szükségességére, túlnyomórészt mégis a *Saját halál* prózájára koncentrálnak,³⁹ olykor csak egy-egy mondatot, rövid bekezdést fogalmazva meg a fotókkal, illetve a vadkörtefa és az őt ábrázoló fotók szerepével kapcsolatban.

A fotográfiákat a *Valamennyi fény*ben hol kisesszényi, hol mindössze egy-egy képcímnyi terjedelemben keretezi be, kíséri a nyelv, a képektől mindig elkülönülten jelenve meg – például nem a fotókkal azonos oldalon, hanem csak az egyes fejezetek „tartalomjegyzékében” szerepelnek a címek/képaláírások –, mintegy hagyva érvényre jutni a fotók önálló vizuális diszkurzusát. Így úgy tűnhet, hogy a *Valamennyi fény* esetében a fotók, nem pedig a fotókat övező verbális (szöveg)-elemek az „elsődlegesek”; a fotók és a többnyire háttérben maradó nyelv kölcsönhatása mintha inkább néző-olvasói, mintsem olvasó-nézői értelmező ténykedésre ösztökélne.

A *Valamennyi fény* a Nádas-fotók ezidáig legteljesebb, kötetben publikált gyűjteménye, amely azonban szükségszerűen csak a fényképész i oeuvre első két szériájából vagy korszakából – a ’60-as évek fotóriporterségének időszakából és a Fa-sorozatból, azaz a vadkörtefa-fotókból – szerepeltet alkotásokat.⁴⁰ A kötet a szerző önarcképével, valamint a dédszüllők eljegyzési fotójával kezdődik és nyolc, Nádas gombosszegi kertjében álló vadkörtefát ábrázoló fényképpel fejeződik be. A vadkörtefa-sorozat az *Elnéptelenedett falvak* című kötetzáró fejezet befejező része, amelyet a tanulmányom mottójául választott, külön lapra tördelt, pont nélküli, vagyis befejezetlen mondat („Egyszer azt álmodtam, hogy jönnek a fűrészgépeikkel, és nem tudom megakadályozni”⁴¹), illetve az *A hely, ahol élünk* című, a fát a falu régebbi közösségi életének központjaként inszenizáló kisesszé és/vagy vallomás, valamint egy képcímsorozat vezet fel. Az alapvetően deskriptív jellegű

³⁸ Lásd a *Saját halál* recepcióját 2007-ig összegző kötetet: RÁCZ I. PÉTER (Szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2007.

³⁹ A kevés, a fotográfiákat és a szöveget egyaránt érzékenyen elemző, azokat párhuzamosan olvasó kivétel egyike: KISS NOÉMI: A fotográfia, az élet negatívja (Nádas Péter: *Saját halál*). = Uő: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek. Szépmesterségek Alapítvány, 2011, 70–8.

⁴⁰ Markója Csilla szerint Nádas megkülönbözteti még a *Világoló részletek* szériát (1999–2003), negyedik „korszakként” pedig az utóbbi években a Philippe Starck által tervezett, teljesen áttetsző szék gombosszegi kertben ’vándorlásáról’ mobiltelefonnal készített fotósorozatát különíthetjük el. Vö. MARKÓJA CSILLA: *A mérleg nyelve. Szó és kép Nádas Péter művészetében*. Budapest, Jelenkor – Meridián, 2016, 33.

⁴¹ NÁDAS: *Valamennyi fény*, 278.

képcímek – *Egy vadkörtefa nyáron, Ősszel, Télen, Bimbózik a vadkörtefa, Koratavaszi alkonyatban, Bontja virágait, Már a pitypang is kinyílt, „És azért szeretem a fákat, mert fák, akármit gondolok is.” [Fernando Pessoa]* – a fotografikus reprezentációkkal összhangban a természet körforgásáról, az idő organikus, folyamatos mozgásáról számot adó mikronarratívába rendeződnek össze, a záró Pessoa-idézet pedig a fa embertől és minden emberitől való különállóságát, illetve a fogalmi gondolkodással vagy a nyelvvel való utolérhetetlenségét, megragadhatatlanságát, azaz a nyelvi antropomorfizáció hiábavalóságát, eleve kudarcra ítéltségét hangsúlyozza. A szűk kistotálókából álló fotósorozat első három darabja a vadkörtefa nyári, őszi és téli portréját ábrázolja, a többi öt a tavasz különböző fázisait jeleníti meg. A széria – és maga a *Valamennyi fény* – a teljesen virágba borult monumentális fa képével fejeződik be, ami a vitalitást és az újjáéledést jelzi ugyan, ám ez az életerő és szépség veszélyeztetett, gépi eszközökkel bármikor elpusztítható.⁴²

A vadkörtefa-fotók *egyszerre* tartoznak a dokumentarizmus és a fikció dimenziójához: a fotográfiák megmutatják, állóképben rögzítik a gombosszegi vadkörtefát, tanúsítják a fényképfelvételek, az apparátus és a fényképész távolságtartásának Mostjait, valamint a barthes-i „ça a été”, az „ez volt”⁴³ múltbeli pillanatának bizonyosságát, ugyanakkor ahelyett, hogy precízen illusztrálnák, magyaráznák a szövegeket (pl. a Pessoa-idézetet), egyértelműsítenek azok ambiguitását – ahogyan azt az illusztrációkról feltételezzük –, inkább további és másféle „homályosságot” vagy többértelműséget adnak hozzájuk. (Nem történik ez másként a *Saját halál* esetében sem.) A vadkörtefa-sorozat a *Valamennyi fényben* az elevenség, az átmenet és a folytatólagosság, az embertől elkülönülő, de az emberi világtól fenyegetett naturális Másik, a természeti szép, valamint a narratív önazonosság⁴⁴ és a személyesség jelenségeit hordozza. Amint azt a kötet több értelmezője észrevételezte, a vadkörtefa-fotók – későbbi, a *Saját halál* kötetbeli szereplésükhöz részben hasonlóan – a *Valamennyi fényben* a realitástól, a pusztta tényábrázolástól eloldódottként is értelmezhetők, olyan metaforikus-szimbolikus képi jelölökként, amelyek önmaguk és az idő múlásának reprezentálása mellett az önéletírásban elbeszélte én helyettesítőiként is funkcionálnak. „Lassú és biztos pusztulásra ítélt, mégis mindig megújuló, bárha hirtelen halállal fenyegetett élet. Képsor, mely a kötet egyre érettebb vonásokat mutató önarcképeinek sorában foglal helyet, egy

⁴² A fa létét nemcsak az ember általi pusztítás veszélyezteti; a fenyegető természeti veszélyek közül *A helyszín óvatos meghatározása. Alaposan körbejárunk egyetlen vadkörtefát* című esszéjében a „termékenység” emeli ki Nádas: „A vadkörteének a termékenység a végzete. Nyári felhőszakadások után, mikor a növények több nedvességet nem képesek már befogadni, a gyümölcsök súlyától olykor megroppannak és leszakadnak a fák vezérgái.” NÁDAS PÉTER: *A helyszín óvatos meghatározása*. = Uő: *Hátországai napló*. Pécs, Jelenkor, 2006, 5–30., 5.

⁴³ BARTHES, ROLAND: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. FERCH MAGDA. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985, 90.

⁴⁴ Erre a jelentéslehetőségre Visy Beatrix is felhívja a figyelmet. VISY BEATRIX: *Valamennyi táj*. Nádas Péter és a horizont. = SOMLYÓ BÁLINT – TELLER KATALIN (Szerk.): *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2016, 239–246., 239.

jövendőbeli, már el nem készíthető önarckép üres helyén. Önarckép helyett az önarckép kiteljesedése, pusztulás, de addig újabb képek, újabb szövegek ígérete.” – jegyzi meg például Szajbély Mihály.⁴⁵

A fotográfiák a 20. század folyamán az önéletírások tipikus alkotórészeivé váltak. Az önéletírások többsége szerepeltet fényképeket,⁴⁶ és azok, amelyek nem iktatnak be fotókat, jellemzően szintén kitérnek ekphrasztkusan a narrált én múltjának fényképeire (fotográfia és emlékezet, fotográfia és múlt idő összefüggéseinek tárgyalásai mára a fotóelméletek közhelyeinek számítanak). Az önéletírásokban megjelenő fotográfiák túlnyomórészt az elbeszélte élet képi dokumentumai – családtagokat, a gyermekkort, az elbeszélte én felnőttkori portréját, az én számára fontos helyszíneket vagy tárgyakat ábrázolnak, azaz általában véve magánéleti, privát fényképek –, funkciójuk pedig jellemzően a megmutatás és a hitelesítés: az (ön)arcképek (vagy tájképek) tanúsítják, hogy ezek az emberek (adott esetben terek, tárgyak) valóban léteztek, valamint, hogy így és nem másként néztek ki. A magánéletet reprezentáló, jellemzően az ábrázolt személyek, helyszínek neveit és a kép készülésének dátumát megadó képaláírásokkal ellátott fényképek beékelése a fotográfia felszíni mimetizmusára, valamint arra alapoz, hogy direkt összefüggés áll fenn a fényképek és az önéletírói szöveg között. Mondhatni, a fotográfiák ilyen használata az önéletírói narratívákban a szöveg referenciális vonatkozásainak igazolására szolgál; a fényképek azt a szövegen ’kívüli’ világot reprezentálják, amire az önéletrajzi szöveg definíció szerint már mindig is utal,⁴⁷ annak a megélt valóságnak a kis szeleteit mutatják meg, amely az önéletírás szükségszerűen manipulált nyelvi-textuális világán túl van. S bár az (ön)arcképek nem feltétlenül szolgálnak egyértelmű, hiteles képpel valamely személy önazonosságáról, mégis, „a fotográfiák az autobiográfiák kontextusában kitartanak valami materiális, a megtestesített szubjektum, a szerző, a tulajdonnév és a test egysége mellett (hogy az önéletrajzi szerződést visszhangozzuk).”⁴⁸

Úgy tűnik, ezt az „egységet” a *Valamennyi fény* evidensebben viszi színre, mint a *Saját halál*. A kötetek értelmezőinek többségével egyetértve kijelenthetjük, hogy Nádas Péter mindkét irodalmi fényképkönyve az önéletrajzi elbeszélés narratív sémája mentén szerveződik. Különösen, ha a szövegolvasási stratégiák felől közelítünk hozzájuk; de hasonló értelmezésre juttat a *Valamennyi fény* magánéleti fotó-

⁴⁵ SZAJBÉLY: *I. m.*, 107. Lásd még: „[...] a körtefa is olvasható a személyesség egyféle határhelyzetének [...]”. LÉNÁRT TAMÁS: A tiszta szemlélet nyomában. Nádas Péter fotókiállítása a Petőfi Irodalmi Múzeumban. = *Irodalomismeret*, 2012/4, 155–163., 160.

⁴⁶ Gyakran mindössze egyetlenegy: a szerző, a főhős arcképét a fülszövegen, a külső könyvbőrítón vagy a nyitó belső oldalak egyikén.

⁴⁷ Linda Haverty Rugg szerint a fotográfia és az önéletírás diszkurzusa (műfaja?) hasonló problémákat vet fel a referencialitás kérdése kapcsán. Fényképezés és önéletírás között párhuzam vonható a tekintetben is, hogy az önéletírás, csakúgy, mint a fotók, a múltat (továbbá az írás, fotózás esetén a fényképezés jelenét) örökíti meg, és testálja rá az utókorra. HAVERTY RUGG, LINDA: *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

⁴⁸ HAVERTY RUGG: *I. m.*, 13. (Saját ford. – M. O.)

inak összefüggő sorozatként, vagy a *Saját halál* vadkörtefa-alakzatának önmetaforaként szemlélése is. Ugyanakkor nyilvánvalóan több szembevetendő különbség áll fenn a két kötet között a tekintetben, ahogyan a fotográfiákat szerepeltetik, illetve a kép-szöveg kapcsolatokat működtetik. Míg a *Valamennyi fény* fotográfiái által körvonalazódó személyes, önéletrajzi tér az önarcképeket, a családtagok fényképeit, a szerző legszűkebb hazájának táj- és szociofotóit, valamint a nyolcdarabos vadkörtefa-sorozatot foglalja magába, addig a *Saját halál* csak a Fa-sorozatból (1994–2001) közöl százhatvan fényképet, főként polaroidképeket. A *Valamennyi fény* vadkörtefa-fotói a mintegy harminc méteres távolságból, ugyanarról a pontról fényképezett fa nyolc pillanatát, 'állapotrajzát' mutatják, a különbözőt az azonosban ragadva meg, a *Saját halál* ellenben – a *Valamennyi fény*ben megjelenített perspektíva jóval nagyobb számú ismételése mellett – variálja a látószögeket és a nézőpontokat, sőt egyetlenegy ízben a vadkörtefa helyett csak a vékony ágacska közelijét, illetve a felhőkön átsejlő fényt látjuk (154.). A *Valamennyi fény*ben a fotókat képaláírásoknak is beillő címek vezetik fel, olykor pedig pár oldalnyi, jellemzően a képeken ábrázoltakat is kommentáló vallomásos szövegek, esszék követik őket, a *Saját halál* viszont ennél egységesebb szerkesztésmóddal élve teljesen elhagyja a képaláírások vagy -címek alkalmazását, és folytatólagos, egybefüggő elbeszélését⁴⁹ külön oldalakra tördelten, végletesen fragmentárisra alakítva, a fotókkal párhuzamosan, mindig a jobb oldalakon helyezi el (kivéve természetesen a ritmikusan, túlnyomórészt tízoldalanként ismétlődő fotóhármassok jelentette szüneteket és az üresen hagyott könyvoldalak⁵⁰). Mi több, a *Valamennyi fény* a vadkörtefa-fotókhoz többféle értelmezési ösvényt kínáló eljárásával szemben a *Saját halál* szinte semmit sem árul el a fotók keletkezési körülményeiről, a fotók és a szöveg közös szerepeltetésének okairól (ezt paratextuális elemek, interjúk és más Nádas-szövegek tárják fel), nem írja le és nem teszi egyértelműen⁵¹ a verbális narratíva szereplőjévé a gombosszegi vadkörtefát – más szóval, nem teremt egyértelmű kapcsolatot a képek és a szöveg között. (A poszttraumás stressz szindrómáról számot adó záró részben, ahol a visszatérés utáni világtól elszakadásról esik szó, az elbeszélő „egy növény kontúrjait” [269.] is megemlíti azon dolgok között, amelyekhez a transzgresszív tapasztalat, a klinikai halál túlélését követően is ragaszkodik. Persze ez legalább annyira jelölhet egy Hollán Sándor-tusrajzot, mint egy kertben álló, konkrét vadkörtefát vagy más növényt. Ha viszont a

⁴⁹ Közismert, hogy a *Saját halál* szövege először fotográfiák nélkül jelent meg az *Élet és Irodalom*-ban. Vö. *Élet és Irodalom*, 2001/51–52., 29.

⁵⁰ Ezek funkciójáról lásd korábbi írásomat: MILIÁN ORSOLYA: Saját helyek – fragmentum. = RÁCZ I. PÉTER (Szerk.): *Testre szabott élet*. i. m., 92–102.

⁵¹ A vadkörtefa egyetlen szó szerinti említése egy másik szövegre, egy mesei intertextusra utal: „A nagy fazék rablott aranyat a nagy vadkörtefától három lépésnyire ástam el.” (193.). A könyvoldalon egyedül szereplő mondat mellett a gombosszegi fa egyik félközeli je kapott helyet, amelyet a „kincs” helyének ironikus illusztrációjaként, máshonnan nézve pedig a szöveg egyik pontjának 'égyenes' képhe fordítása, pontosabban fotó és szövegrész ilyen párosítása miatt a fotografikus reprezentációk valóságábrázoló jellegén vagy az ilyen fotószemléleten élcelődésként értelmezhetünk.

vadkörtefára tett allúzióként olvassuk ezt a szö szerkezetet, akkor a vadkörtefa szemlélése – s talán az egy éven át a fáról készített fotográfiák is, illetve a fényképezés maga – a felépülést, a gyógyulási folyamatot segítő, terapeutikus hatású cselekvés.) A kötet szerkezete, a fotográfiák és a szövegrészek látványos egymásmellettsége ugyanakkor rákényszeríti az olvasót, hogy néző-olvasói, vagy csak nézői pozíciót (is) vegyen fel, a fotóhármások különösen 'kikövetelik', hogy olvasás helyett legalább időlegesen szemlélésre váltsunk át, ahogyan az olykor egy-, máskor néhány mondatnyi szövegrészletek a lassú, elmélyedő olvasás szükségességére figyelmeztetnek. Vagyis a kötet egyrészt a képek és a szöveg közti megfelelések, elcsúszások és ellentmondások fürkészésére ösztönöz, másrészt aktívabb, figyelmesebb olvasó-nézői vagy néző-olvasói befogadói részvételre vesz rá.

Az „Elite márkájú, de igen egyszerű polaroid kamera”⁵² – amellyel egyébként összesen ötszáznegy vadkörtefa-fotó, és a *Saját halál*ban közreadott fényképek tetemes része készült – nem színhelyes színei eloldják a vadkörtefa reprezentációit a barthes-i „Valóságtól”, a tényábrázoló referencialitástól. Mint a fentiekben említettem, a *Saját halál* vadkörtefa-fotói a személy(esség) jelölőként gondolhatóak el, részben az életfa-jelleg miatt, részben pedig azért, mert a fényképész világra vetett pillantását, szubjektív világérzékelését adják vissza. A látszólag tisztas távolságtartás ellenére (a százhatvan fotó között összesen tizenegy félközelit, és egyetlen közelit láthatunk) a fotográfus már-már szertartásosan rögzíti nap mint nap a fa 'lélegzetvételeit', szüntelen változását, körülbelül ugyanannyira aprólékosan szemrevételezve a fa alakulásait, mint amennyire részletezően határátlépő tapasztalatának körülményeit írja le. Más szóval, ahogyan a fényképész és a vadkörtefa közé az olcsó polaroid fényképezőgép ékelődik be, úgy tart távolságot másoktól és különböztödi el önmagától gondos, aprólékos megfigyelései és nyelve által az önéletíró én.

A vadkörtefa-fényképek *Valamennyi fényben* olvasható-látható, a *Saját halál*étól eltérő kontextusai arra is ráirányítják a figyelmünket, hogy bár a *Saját halál* verbális narratívája a testet, annak egyik legszélsőségesebb léthelyzetét kísérli meg szóra bírni, az érzékelés-észlelés-tudat-fogalmi gondolkodás hálózatában a jelenlét és a távollét dinamikáját⁵³ is működtetve, az önéletírói test explicit képi megjelenítésének eszközeivel (pl. szerzői önarcképpel) mégsem él. Azzal, hogy a *Saját halál* lemond az emberi test fotografikus megjelenítéséről, az önéletrajzi elbeszélések én-reprezentációjának egyik hagyományát, az én materiális, indexikus képi nyomának szövegbe építését szubvertálja. Az elbeszélt ént ábrázoló fotográfiák helyett itt a vizuális társ médiumok kereteiben megjelenített/megjelenő én ekphrasziszai (Mantegna *Krisztus siratása* című festményének és az éttermi mosdó tükrében látható kép leírásai), illetve a test és a testi szenzációk aprólékos deskriptív jelennek meg. Ezek egyrészt megsoksozozzák, töredezettnek és változónak mu-

⁵² MARKÓJA: I. m., 25.

⁵³ E dinamikáról a fotográfia médiuma nyilván kiváló metaképpel szolgál.

tatják a szubjektumot, másrészt az elbeszélő és az elbeszéltné közötti hasadásokat, az önéletírások jellegzetes narratív jelenlét-távollét játékát tudatosítják, harmadrészt viszont inverz módon, a képi hiány által a fotográfia korlátaira, a világ jelenségeit (így az emberi személyiséget is) egy foglalatba merevítő jellegére kérdezik rá. A *Saját halál* vadkörtefa-sorozata szintén a folyamatos mozgást, átalakulást ragadja meg (nincs két egyforma fotó), a vadkörtefa fluid identitását dombozítva ki, egyben a faportrék kompozíciójának ismétlése által a fa azonosságának, 'lényegének' egy statikus (pillanat)képbe fagyaszthatatlanságáról is számot adva – az elbeszéltné remek párhuzamát, vizuális szupplementumát nyújtva.

A fentiekben a fotográfia önéletírásokban (általában) játszott hitelesítő, tanúsító szerepét említettem. A *Saját halál*ban megjelenő fa-fényképek szöveggel párhuzamosan futó vizuális narratívájának olykor a verbális elbeszélés eseményeit leképező (lásd például a műanyag székek a recepció által sokat elemzett motívumait), máskor azokat – akár ironikusan – ellenpontoszó (lásd például a 154. oldalon szereplő, felhőkön áthatoló fény fotografikus reprezentációját, amelynek a „halott neonfény” [155.] az ironikus kontrasztja), sőt azoktól függetlenedő mozzanatai azonban a visszaigazoló bizonyosság, a megerősítő-autentifikáló tanúságtétel helyett sokkal inkább a felkavaró, nyugtalanító elbizonytalanítás hatását keltik. A nyelvi elbeszélés a szerző liminális tapasztalatát, három és fél perces klinikai halálát, ennek közvetlen előzményeit és a reanimálást követő eseményeket fogalmazza meg úgy, hogy a minuciózus, szenvtelen elbeszélésben keveredik a filozófiai, az orvostudományi, a pszichológiai, a fényképészeti szaknyelv a vallomásos szépprózai beszédmóddal – mindeközben pedig folyton problematizálódik a megjelenítés, a megjeleníthetőség maga. A nyelvi narratívát nemcsak, hogy meg-megtöri a vadkörtefa-fotográfiák diszkurzusa, de be is keretezi azt; a fotók nem egyszerűen a szövegbe ékelten, abba bennfoglalva, hanem mintegy vizuális elő- és utószót alkotva, a belső címdal előtt, illetve a szöveg zárómondata után is megjelennek. Ahogyan Bacsó Béla megjegyzi: „Közvetlenül a könyv elején – még mielőtt bármit olvashatnánk – négy képet látunk, amelyeken fokról fokra nő az árnyék, árnyék vetül a hatalmas fa lombkoronájára, és csaknem sötétségbe borítja az ember helyét a fa árnyékában.”⁵⁴ Azaz, a szíreázó mentők „vijjogó” hangjához (15.) hasonlóan a nyitó fényképek olyan narratív prolepszisek, amelyek az elbeszéltné veszélyeztetettségét vetítik előre. A szöveg befejeződését követő, két záró fotó – amelyek között egy teljes lapnyi, azaz kétoldali üres hely fordul elő, ami akár a határtapasztalat nyelvvél, képpel egyaránt jelölhetetlenségére utalhat –, bár ereje teljében lévő, nyári lombkoronáját viselő fát mutat, újra szerepelteti a felfelé kúszó sötétséget. Vagyis, míg a verbális narratíva a túlélés és a trauma megkezdett feldolgozásának faktumaival zárul, megnyugtatóan fejeződve be, addig a fotográfiák elbeszélése a veszély 'ígéreténél', újra felbukkanásánál marad

⁵⁴ BACSÓ BÉLA: A saját élet. = RÁCZ I. PÉTER (Szerk.): *Testre szabott élet*. i. m., 17–25., 18. Kiem. Bacsótól.

abba. Az emberi én (vagy akár a fa) életének fenyegetettsége ennek megfelelően továbbra is fennáll, ami a kötet kontextusában legalábbis aggodalmat keltő, a szavak állításain túlmutató tény. Ez jól példázza a képi diszkurzus szavaktól függetlenedését, ugyanakkor azt is, hogy a fotográfia nemcsak az „ez volt” és a képkészítés pillanatának technikai „ez van” momentumát, hanem az „ez lesz” mozzanatát is képes megjeleníteni.